

Scène québécoise : permutation de formes et de fragments en danse, mime et théâtre

André G. Bourassa

Volume 18, numéro 3, hiver 1985

Théâtre québécois : tendances actuelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500719ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500719ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourassa, A. G. (1985). Scène québécoise : permutation de formes et de fragments en danse, mime et théâtre. *Études littéraires*, 18(3), 73–94.
<https://doi.org/10.7202/500719ar>

SCÈNE QUÉBÉCOISE : PERMUTATION DE FORMES ET DE FRAGMENTS EN DANSE, MIME ET THÉÂTRE

andré g. bourassa

Les problèmes théoriques soulevés ces dernières années par les arts de la scène sont nombreux. On dirait que danse, musique, théâtre, scénographie et les solutions intermédiaires comme danse-théâtre et mime corporel en sont rendus à ce point conscients des compétences propres à chacune de leurs composantes (grâce, entre autres, aux études sémiologiques du langage non verbal ou aux études structurales des actants non acteurs) qu'on peut désormais les échanger à loisir. Le retour à la parole en danse après trois siècles de silence, l'apparition de l'objet comme «acteur» et même «danseur» et l'épanouissement tant attendu du langage corporel au théâtre¹ sont les signes les plus évidents, sur scène, de la permutation de ses fragments.

Les notions de metteur en scène et de chorégraphe en apparaissent d'autant démultipliées, au point qu'on ait pu suggérer d'employer le terme «chorégraphie» pour désigner le travail corporel dans une mise en scène² et qu'il soit fréquent d'appeler «dramaturgie», à la manière allemande, le traitement que le metteur en scène donne au texte. Le metteur en scène occupait surtout la fonction de médiateur³, nous présentant sa lecture du texte de l'auteur par l'entremise de

personnages sur un fond de scène ; il occupe de plus en plus celle de l'auteur (scripteur 2, comme dit Ubersfeld⁴) tant son travail sur le contenant affecte le contenu. Il faut parler carrément d'auteur (scripteur 1) pour la plupart des chorégraphes de danse-théâtre. Entre les deux, depuis au moins *India Song* de Duras écrit pour *voix-off* et monté admirablement par l'Eskabel, il y a eu ces productions théâtrales de pièces dont la représentation corporelle a été complète, ou tout comme, mais dont le texte n'a été rendu que par fragments ou même pas du tout. Ce fut le cas pour *la Mort à Venise* de Mann, présentée par le même Eskabel ; ce fut le cas pour *la Dame aux camélias* de Dumas fils, *la Communion solennelle* d'Arrabal ou *les Jumelles* de Copi présentées par Opéra-Fête ; ce fut le cas pour *l'Hôtel blanc* de Thomas, lié à *In the Belly of the Beast* d'Abbot, présentés par Carbone 14. Dans ce dernier cas, la surimpression est telle (on y chante une aria de *la Traviata* de Verdi (tirée de *la Dame aux camélias*) que cette mise en espace constitue vraiment une nouvelle œuvre, *le Rail*, et une nouvelle forme de théâtre. Même chose pour *la Communion solennelle* où l'on entendait le *Requiem* de Verdi qui occupait tout l'espace, soulignait le côté nécrophilique de la pièce et lui imposait même son nom. *La Mort à Venise*, elle, s'appela *Plein Chant* et *l'Hôtel des glaces* ; *les Jumelles* devinrent *Luna Hollywood*.

Que le dialogisme de certains récits ait pu inspirer des scénaristes, comme ce fut le cas pour *la Mort à Venise* dont on avait auparavant fait un film, est un phénomène déjà ancien ; qu'on en ait tiré des représentations surtout visuelles, comme dans *la Tentation de Saint-Antoine* annoncée par Opéra-Fête ou *Till l'espiègle* donné par la Veillée, est un événement plus nouveau. Que des dialogues soient devenus monologues est un fait plus rare à mettre au compte de la modernité avec *The Tempest* de Shakespeare donnée par le seul Fred Curchack dans le spectacle *Stuff As Dreams Are Made On*, avec *Ne blâmez jamais les bédouins* de Dubois et *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Chaurette dont tous les rôles sont mis en scène et interprétés par Dubois lui-même dans le premier cas, chorégraphiés et dansés (littéralement) par Larry Tremblay dans l'autre cas. « The relationship [...] between the verbal and visual languages and the different spatio-temporal domains (theatrical, scenographic, dramatic) are as difficult to analyse as the dialectic between dramatic

text and *mise en scène*», avoue Birringer⁵. On ne saurait si bien dire.

Mais c'est surtout le problème du langage scénique qui retient mon attention. Soit la question de l'expression corporelle au théâtre et celle de l'expression orale et gestuelle en danse et en mime corporel. Dans *Oranges ou la Recherche du paradis*, une chorégraphie d'Édouard Lock, non seulement on est frappé parce que le musicien — qui est en fait Michel Lemieux que ses performances rendront par la suite de plus en plus célèbre — participe à la mise en espace, mais parce qu'on recourt constamment au verbal, par des mots écrits sur des fonds de scène successifs. Ce fond de scène, sans aucune fonction référentielle propre au décor traditionnel, prend l'importance d'un actant/danseur dans la structure de l'œuvre et il parle, par réflexion, comme un miroir, comme un tableau, au fur et à mesure que chacun vient y inscrire ses mots. Quant aux mimiques et aux gestes, si abstraits soient-ils, ils participent à cette théâtralisation à laquelle la danse ne nous avait pas habitués.

Cette problématique, on la retrouve dans *le Lac des cygnes* du Trockadero : les travestissements, les mimiques et la gestuelle de pantomime rappellent peut-être que le ballet-comique est né de la comédie et que l'opéra-ballet nous vient de la Foire ; mais ils soulignent en même temps le rapprochement récent du théâtre et de la danse. Le « rôle » joué par les cordages dans *Vivre à deux*, de Martine Époque, dans *Amazonie* d'Iro Tembeck ou dans *Fin* de Paul-André Fortier (qu'on s'y pend, qu'on y grimpe ou qu'on s'en serve pour tirer de lourdes pierres) souligne encore la théâtralité de la nouvelle danse, sans parler des jeux de figure et de bras, autrefois si mal reçus en danse comme en mime⁶, dans le superbe *Tour à tour* de Martine Époque.

Ballet classique, ballet-jazz et mime corporel voient donc s'effondrer les frontières confortables qui les distanciaient du théâtre⁷. Une troupe de mimes, les Enfants du paradis, marque clairement sa transition vers la théâtralité au moment où elle change de nom et devient Carbone 14. Le virage vers le théâtre se fait de plus en plus accentué avec *Vivre à deux*, cette danse où on se parle en alphabet, et surtout *l'Homme rouge* qui n'est déjà plus du mime tant le chant et les monologues de Gilles Maheu suggèrent presque le dialogue.

Si la danse et le mime ravissent au théâtre le texte et attribuent plus que jamais une fonction actantielle à l'objet (chaise à roulettes dans *Cul-de-sac* de Tembeck, cerceau dans *Beau Monde* d'Asselin), le théâtre, lui, enlève à la danse et au mime l'exclusivité du langage corporel pour des « phrases », voire des scènes entières. Les cris inaudibles et les mouvements ralentis dans le *Hamlet* de Hausvater, le recours à la danse dans les mises en scène du Théâtre Ubu (comme *le Cœur à gaz* de Tzara avec chorégraphie d'Édouard Lock, *la Centième nuit* de Mishima avec chorégraphie de Daniel Léveillé ou *Portrait de Dora* avec chorégraphie de Ginette Laurin⁸), la recherche du geste-image dans *Veille* d'Anne-Marie Alonzo⁹ créée au Théâtre expérimental des femmes ou le silence complet de *Musique en dînant* interprétée par Angèle Coutu à la Grande Réplique en sont des manifestations importantes. Aux recherches sur la présence corporelle effectuées par Marthe Mercure au Kaléidoscope (dont le sommet est sans doute *Médée* créé au congrès de l'AQJT au printemps 1981), aux études du geste ralenti et découpé de Jacques Crête et Pierre Larocque à l'Eskabel et à Opéra-Fête répondent maintenant celles de plusieurs autres metteurs en scène/chorégraphes, notamment Mona Latif-Ghattas avec *Veille* et Denis Marleau dans la plupart des productions du Théâtre Ubu. Danse, mime et théâtre se rapprochent à tel point dans leurs langages qu'on ne sait plus toujours où finit l'un et où commence l'autre, même si les interprètes ne nous trompent guère sur leurs aptitudes et leur formation prépondérantes quant à la voix, au geste et à la présence en scène.



Mais existe-t-il un point de non-retour où la danse et le mime doivent finir et le théâtre commencer ? Est-on en droit de parler de confusion des genres, d'œuvres hybrides ou même de bâtardise et d'inceste¹⁰ ? Avant d'assumer pareille argumentation métaphorique, avant même de parler de genres et de traiter de danse, de mime et de théâtre comme de formes fixes, il vaut peut-être mieux faire un retour en arrière et se rappeler certains événements historiques qui ont mené à ces genres ou à ces formes artistiques de la scène. La tradition française, en particulier, est un héritage bien lourd à inventorier, car ce n'est qu'en 1865, avec la loi sur la liberté des

théâtres, que les troupes ont été affranchies, « n'ayant plus de redevances à payer aux théâtres privilégiés, ni de genre à respecter »¹¹.

Qu'est-ce à dire ? Que l'obligation au silence sur scène, par exemple, avant de devenir une question de genre, a été une question de corporation. Ce sont d'abord les Italiens, installés à Paris en 1660 (ils avaient été invités par Catherine de Médicis en 1576 et 1588 — les *Gelosi* —, par Marie de Médicis en 1613 — les *Fideli* — et par Mazarin en 1644 — *Scaramouche*) et logés successivement dans les mêmes salles que la troupe de Molière, qui mirent au point ces moments de silence dans la pantomime. Il faut en voir l'incitation dans le fait qu'ils ne parlent pas français puis que, par la suite, ils ne le parlent pas assez correctement pour fonder leur jeu sur la communication verbale¹². Au moment où ils seront dangereusement en mesure d'assumer des textes français de qualité, cela leur sera strictement interdit par le décret de fondation de la Comédie-Française, en 1680 : « que ladite seule troupe puisse représenter les comédies dans Paris, faisant défendre à tous autres comédiens français de s'établir dans ladite ville, et faubourg, sans ordres exprès de Sa Majesté »¹³.

Suite à une démarche expresse de la Comédie-Française pour faire appliquer le décret aux Italiens, le roi recevra les deux parties pour accorder finalement le droit de parole à la troupe de l'arlequin Dominique et accorder en 1684 aux Comédiens-Italiens un statut équivalent à celui des Comédiens-Français. Ce ne fut que partie remise : une attaque anticipée contre Madame de Maintenon en *Fausse Prude* les obligea à vider le Royaume jusqu'après la mort de Louis XIV alors que le Régent, en 1716, accepta leur retour... avec droit de parole. La Comédie-Italienne fusionna avec l'Opéra-Comique en 1762.

La danse et le théâtre de foire suivirent un cheminement analogue, selon les prétentions corporatives et les bons vouloirs du Prince bien plus que les nécessités du genre. La comédie-ballet, par exemple, naquit l'année même de la fondation de l'Académie de danse, en 1661, avec *les Fâcheux* de Molière, montés avec Torelli, et l'expérience se poursuivit, en collaboration avec Lulli, pour *le Mariage forcé* (1664), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) et *le Bourgeois gentilhomme* (1670) — sans oublier les contributions de Molière au

Ballet des muses de Benserade, soit *Mélicerte* (1666) et *Pastorale comique* (1667). C'est dire que danse et texte n'étaient pas perçus comme incompatibles.

Lulli obtint, par ailleurs, pour l'Académie royale de musique, un privilège antérieur à celui de la Comédie-Française, et ce pour les ouvrages musicaux (opéras) qui font leur apparition en France à cette époque¹⁴. Une guerre des décrets mettra le monde du théâtre populaire sur les dents :

Aux foires Saint-Germain-des-Prés (février-mars) et Saint-Laurent (juillet à septembre), on jouait la comédie depuis Henri IV, sous la protection d'anciennes franchises. En 1678, le théâtre Alard et Maurice y proposait des spectacles où les exercices gymniques, les pantomimes, les féeries se succédaient pour la joie du public populaire. Au lendemain de l'expulsion des Italiens, les comédiens de la foire s'emparent de leurs masques et de leur répertoire. L'Opéra et la Comédie-Française protestent, en vertu de leur privilège : celui de l'Académie de musique interdit aux forains de chanter ou de danser ailleurs que sur la corde (1669 et 1672) ; celui des Comédiens-Français (1680) leur interdit de parler¹⁵.

En 1707, la Cour restreindra effectivement l'interdiction au dialogue¹⁶, d'où de nombreux subterfuges, comme le jargon, l'écriteau, les marionnettes. Certaines expériences méritent d'être mentionnées :

Les forains passaient parfois outre aux interdictions et ils eurent recours à des stratagèmes peu communs. Les acteurs avaient droit à des monologues, mais pas aux dialogues. En conséquence l'un des acteurs pouvait parler, tandis que l'autre répondait par gestes. Une solution consistait à faire disparaître en coulisse le personnage qui venait de dire sa réplique et à faire entrer celui qui avait à répondre¹⁷.

En 1708-1709, Alard et la veuve de Maurice obtiennent la permission de chanter sur leur scène. L'Opéra signe même des accords en ce sens en 1715. Ce sera dès lors la création de l'Opéra-Comique, « spectacles mêlés de chant, de danses et de symphonies ». Les forains obtiennent même, en 1716, le privilège de ce genre nouveau, « moyennant le versement à l'Opéra d'une redevance annuelle de 35,000 livres »¹⁸. Mais la Comédie-Française, considérant que son privilège est tout aussi grugé que celui de l'Académie de musique, obtient en 1719 la suppression des théâtres de la Foire. Ce n'est qu'en 1757 qu'un arrêt royal autorisera la troupe de Nicolet à se produire à la Foire¹⁹. L'Opéra-Comique, nous l'avons vu, fusionnera avec la Comédie-Italienne en 1762. La guerre des

privilèges, précédée du jeu à la muette des Italiens, entrecoupée d'interdictions de danser, de chanter et même de parler en public, avait duré près d'un siècle.

En 1760, Noverre, qui fait paraître ses *Lettres sur la danse et les ballets*, opte, volontairement cette fois, pour une danse sans paroles :

Noverre déclare la guerre à la danse classique au nom de l'expression des passions et il considère que le seul art capable de les représenter est la pantomime. [...] il transpose en langage de gestes les conflits et les passions. Ces gestes, ces attitudes qui n'ont que peu de rapport avec la danse classique [...] rappellent les gestes de la tragédie du XVIII^e siècle, mais plus accusés, plus intenses pour répondre à la nature du thème musical qui les accompagnait. Noverre soumettait entièrement la pantomime au rythme de la musique. [...] il crée une forme chorégraphique autonome, fondée sur le seul langage du corps, sans le secours de la parole²⁰.

Pourquoi avoir opté ainsi pour la pantomime comme structure du ballet, pantomime sans masque aussi bien que sans paroles ? Pourquoi le mime Debureau, qui se produit au Théâtre des Funambules de 1816 à 1846, fait-il lui aussi le choix de la « pantomime blanche »²¹ ? Pour prendre des distances, sans doute. Aussi pour porter à son faite ce langage gestuel inventé par des artistes industriels et même rusés qui voulaient récupérer leur droit de s'exprimer. Je n'ose y voir le syndrome de Stockholm, c'est-à-dire l'amour de sa prison.

Le théâtre, pour sûr, ne souffre pas de ce syndrome à l'époque, si on en juge par une anecdote à propos de l'interdiction de jouer, pour certaines troupes populaires, sans interposer un rideau de gaze entre le public et la scène. Le sociologue Jean Duvignaud, en effet,

donne une signification sociale et esthétique de l'incident qui se produisit sur la scène des Délassements comiques à l'heure où l'on annonça la prise de la Bastille. Plancher Valcour jouait précisément derrière le fameux rideau de gaze ; à l'heure de la nouvelle, il tire son épée, déchire l'exécrable voile et s'écrie : « Vive la liberté ». Un événement venait de se produire : le privilège accordé par la monarchie aux Comédiens Français et Italiens était aboli. Le théâtre n'avait qu'un voile de gaze à déchirer, non une forteresse à prendre. Le 13 janvier 1791, d'ailleurs, l'Assemblée Nationale sanctionna cette transformation en décrétant la liberté des théâtres : « Tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres »²².

L'argument est métonymique (le voile pour la Bastille) et la liberté fut éphémère car la ronde des décrets allait reprendre

sous l'Empire: en 1806 et 1807, pour établir quatre théâtres principaux et quatre secondaires (dont deux pour le mélodrame) et en 1812, pour définir le Théâtre-Français (décret de Moscou). L'Empire tolère tout au plus un neuvième lieu, le Cirque-Olympique, pour les pantomimes à spectacles dans le genre « *More à Venise*, pantomime à nombreux décors, agrémentée de nombreux ballets »²³. Ce n'est qu'en 1865, soit vers la fin, plus libérale, du Second Empire, que sera promulguée la loi sur la liberté des théâtres. Un deuxième siècle a eu le temps de couler sous les ponts de décrets, d'arrêts et de lois régissant (l'origine de ce mot est royale) les gens, les genres et les gestes de scène et décidant si on serait blancs ou noirs, pierrots ou arlequins.



Les mimes corporels ou les danseurs qui s'interrogent, soit sur les rapports entre « mime et théâtre parlant »²⁴, soit sur le phénomène danse-théâtre, savent très bien où ils se situent dans cette dialectique de l'histoire et ne se privent pas d'en tirer des leçons parfois amères. Gilles Maheu parle de

la bâtardise du mime [...] dans une position intermédiaire entre le théâtre et la danse [...]. Pour moi, *Pain blanc* tient du théâtre, mais d'un théâtre fondé sur une écriture gestuelle; mais comme nous vivons dans une tradition théâtrale basée sur la parole, on accepte bien mal cela comme écriture dramatique. Alors, on me repousse vers le mime ou la danse. Mais moi, je tiens à revendiquer qu'il est des spectacles sans paroles qui relèvent de l'art dramatique²⁵.

Ce problème de la tradition est aussi évoqué par Paul-André Fortier qui souligne surtout l'insatisfaction, voire l'envie de la danse :

Je vais voir des spectacles de théâtre non verbal : ils utilisent le corps (la parole aussi) de façon extrêmement rigoureuse. Mais, quelque part, c'est pauvre, cela manque de poids et notre danse a le même problème. Je crois que l'insatisfaction naît de l'envie d'arriver à la force sociale du théâtre²⁶.

Pourquoi le passé et les genres scéniques pèsent-ils si lourd alors que la loi sur la liberté des théâtres coïncide précisément avec la venue de la modernité²⁷ et qu'il y a eu le travail de Delsarte sur les liens entre le langage du geste et celui de la parole²⁸, avec sa filière danse (Jacques-Dalcroze, von Laban, Wigman) et sa filière théâtre (MacKaye, Appia) ? C'est que les innovations en danse ne semblent pas plus qu'en

mime avoir résisté jusqu'à ces dernières années à la critique institutionnelle qui ne démord pas de la distinction des genres. Le chorégraphe Daniel Soulières en parle en termes de récupération :

Un problème en danse me préoccupe : innovation et récupération. En danse, il y a eu plusieurs novateurs (Isadora Duncan, Martha Graham, Vatslav Nijinski), il y a eu des périodes très fécondes (les années vingt, les années cinquante avec Merce Cunningham et John Cage) [...]. Un ballet pourrait contenir sa dose de provocation. Quand on a fait monter les danseuses sur pointes, quand on a créé *les Sylphides* ou *le Lac des cygnes*, il y avait une dose de provocation sociale, politique. Mais cela a toujours été récupéré, et par des gens qui institutionnalisent²⁹.

Ce n'est évidemment que dans la mesure où il y a résistance institutionnelle à la venue du langage corporel au théâtre et à la théâtralisation des genres scéniques autres que le théâtre, que la question m'intéresse ici. Et la dernière bataille n'est pas gagnée si j'en juge par la réaction d'un critique à la sélection d'un spectacle de la troupe Circus par le directeur artistique du Théâtre du Nouveau Monde, Olivier Reichenbach, dans la programmation de relance de son théâtre fermé depuis un an :

Si la présence de cette compagnie de cirque-théâtre est tout à fait justifiée pour ouvrir la prochaine saison de la Maison-Théâtre destinée au jeune public, on est en droit de se demander, malgré toute la maîtrise dont elle fait preuve, depuis quand elle est inscrite au répertoire théâtral³⁰.

Les gens de Circus ont pourtant une formation théâtrale et leurs metteurs en piste ont dispensé tour à tour leur enseignement dans nos écoles de théâtre (je pense notamment à Robert Dion, formé chez Lecocq). Quant au cirque, il a inspiré plus d'un littéraire impliqué dans l'écriture scénique et plus d'un critique³¹.

Sur la question du mime et de la parole, il y a conflit, c'est connu, entre Lecocq et Decroux. Je ne m'aventurerai pas sur un terrain aussi glissant que celui de comparer leurs mérites respectifs; je me contente de constater que Barrault, en acceptant de jouer dans le film *les Enfants du paradis*, et Maheu, en fondant sa troupe du même nom, ont su prendre leurs distances avec l'absolu du silence chez Decroux tout en reconnaissant son influence sur eux, influence conjuguée à

celle d'Artaud dans les deux cas. Notons là-dessus la réflexion d'André Frank en introduction aux lettres d'Artaud à Barrault :

Jacques Copeau s'est rendu compte de l'importance de l'acteur « être physique » ; Étienne Decroux, sur son conseil, est revenu à l'étude du mime ; il a fondé ainsi une science nouvelle à laquelle il se voue tout entier [...]. La technique de l'expression corporelle est née.

En parlant d'Étienne Decroux, nous ne nous éloignons pas du rayonnement du Théâtre de la Cruauté. Antonin Artaud [...] a rêvé, lui aussi, d'une « pantomime non perversie » [...]

Qu'entendait en vérité Artaud par cette non-perversion du mime ? Une technique sans doute par laquelle et pour laquelle le geste cesserait de représenter des mots, des fragments de phrase, pour devenir lui-même un langage de sentiments et d'idées.

Ainsi l'art dramatique cesserait d'être mots et jeux de mots, comme au théâtre du Boulevard, pour reprendre possession du souffle et des gestes³².

Il est significatif d'entendre Maheu, longtemps plus tard, décrire une démarche analogue en des termes qui disent bien le début d'une permutation, mais font voir en même temps à quel point la réaction institutionnelle est persistante. Parlant du mime, il dit :

D'un côté, il a été beaucoup inspiré par la danse classique ou orientale (je pense à Decroux) et, de l'autre, il fonctionne avec la notion de dramaturgie. Ceci dit, ma principale influence est celle du théâtre. Mais je ne peux pas nier celle de spectacles non théâtraux, et de certains écrivains. Artaud m'a beaucoup marqué : c'était un écrivain fasciné par le théâtre et c'est à cause de lui que j'en suis venu à faire du théâtre corporel plutôt que du théâtre parlant. Pina Bausch est identifiée comme danseuse et chorégraphe, mais elle fait le genre de théâtre que je cherche à faire³³.

Puisque le nom de Pina Bausch est prononcé — et on aurait pu prononcer également celui de Reinhild Hoffman — autant prendre note que c'est à elles surtout qu'on pense quand on constate que la danse revient à la parole et à la gestuelle théâtrales, comme c'était le cas avant Noverre, mais avec tous les acquis que le théâtre et la danse ont pu faire depuis. Avec aussi les exigences propres à chacune des formations qui font qu'on ne peut prétendre acquérir une efficacité équivalente en danse et en théâtre (voix, mouvement). « Les danseurs », affirme Aline Gélinas, « par formation, suivent la ligne avant l'expression ; alors que les acteurs, non entraînés à la précision corporelle, ne donnent pas spontanément au personnage un corps fictif »³⁴. Je crois qu'elle a raison. Ce qui ne l'empêche pas de constater elle aussi la convergence des fragments :

« Pina Bausch entraîne ses danseurs à jouer. Jean Asselin offre à ses mimes une véritable dramaturgie. Gilles Maheu propose aux acteurs des systèmes pour éclaircir leur propos corporel. Ils occupent le même territoire »³⁵. Le rapprochement de la danse, du mime et du théâtre en même territoire répond, malgré les difficultés soulevées, à une nécessité que deux siècles d'interdits et un siècle de modernisations le plus souvent récupérées par l'institution artistique n'ont su étouffer. Le rajeunissement, il ne fallait pas en douter, vient de la nouvelle danse et du jeune théâtre, quand ce n'est pas du cirque, comme autrefois de la foire.



Je ne voudrais pas fausser le jeu. La danse, avec Noverre, et le mime, avec Debureau, avaient opté librement pour le silence. Le théâtre, avec Artaud, opte librement pour le langage gestuel. C'est dans le choix libre du moyen d'expression que se manifeste l'art vivant. La phase d'improvisation orale et gestuelle par laquelle nous venons de passer, par exemple, s'est manifestée, à mon sens, de façon beaucoup plus verbale que corporelle ; des contraintes physiques (comme la « patinoire » à la Ligne nationale d'improvisation) y sont sans doute pour quelque chose. Il était bon que la danse, le mime — et même le cirque — nous rappellent toutes les possibilités expressives du corps. Quant au mime et à la danse, il serait bon de se rappeler ce que Marcel Valois écrivait il y a quelques années et qui vaut aussi bien pour l'une que pour l'autre :

Il n'y a pas d'art plus éphémère que la danse. Elle réussit à créer des instants de beauté, mais ils sont aussitôt disparus qu'apparus [...]. L'absence d'écriture chorégraphique n'a pas permis à la danse de conserver les œuvres des maîtres [...]. Alors qu'en Orient la danse est rattachée au culte et que le plus grand art est dans l'interprétation scrupuleuse des figures fixées depuis des siècles [...]. Mary Wigman et Harald Kreutzberg nous ont montré des danses qui éclairaient de façon terrifiante le monde secret des rêves. Il n'est pas, hélas ! de bibliothèques et de musées pour offrir de tels chefs-d'œuvre à l'admiration générale ³⁶.

La danse-théâtre et le mime corporel, dans les expériences qu'ils font depuis quelque temps, se placent dans l'obligation de consigner le verbal et, partant, de permettre une meilleure survie à l'écriture chorégraphique. Ce ne sont pas les seuls

arguments de ballets de Molière ou les mimodrames de Claudel qui méritent d'être publiés. Le théâtre, lui, a déjà l'expérience des indications scéniques pour consigner le langage corporel : dans certaines pièces contemporaines, des scènes entières, comme la dernière scène de *la Reine morte* de Montherlant ou la scène 8 de la première partie dans *le Livre de Christophe Colomb* de Claudel, ne comportent aucun dialogue et tiennent tout entières dans les seules indications scéniques. Mais les créateurs et les éditeurs québécois n'abusent guère en ce domaine.

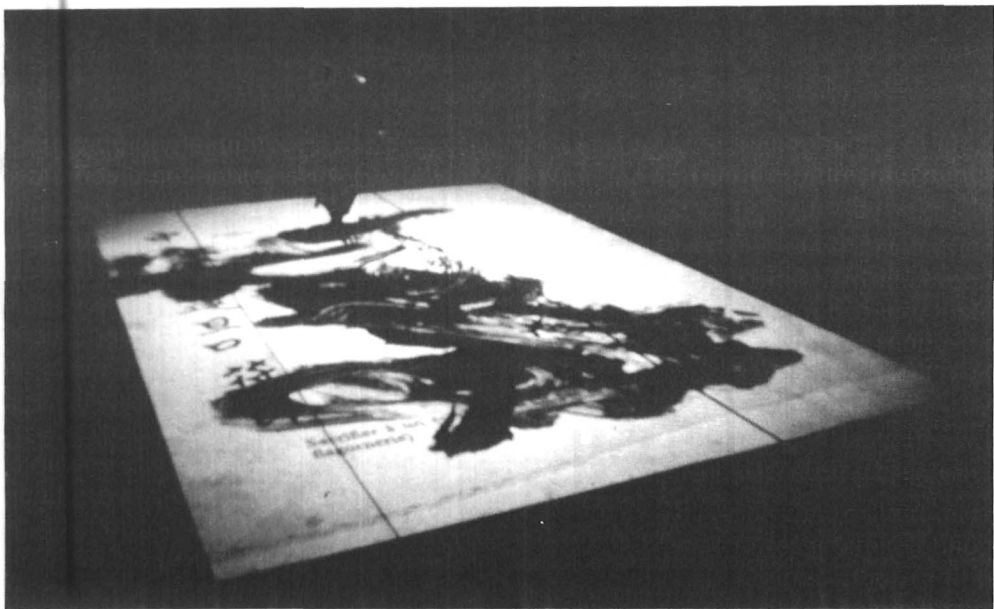
Dans ce chassé-croisé des fragments, des formes et des genres, je n'ai pas utilisé exclusivement des exemples québécois. Mais l'écriture corporelle dans la mise en scène du récit *le Moine* d'Artaud (d'après Lewis), ou dans la mise en scène du *Shanghai* et ses admirables pas de danse qui dessinent des pictogrammes (un seul texte québécois, celui de Grandbois), celle d'Hausvater dans *le Décameron*, n'est-elle pas à ce point originale qu'on puisse leur en attribuer les titres ? Certes, nul ne doute que *Joe* est de Perreault et que *Titanic* est de Maheu, mais nul ne doit douter qu'il y a désormais une *Médée* de Marthe Mercure et un *Cyclope* de Jean-Pierre Ronfard, comme il y a des *Fleurs de mal* de Martine Époque. J'ai donné bien des exemples européens pour situer dans l'histoire notre production des dernières années et souligner certaines de ses caractéristiques nouvelles. C'est peut-être cependant un signe des temps que le Premier Festival international de nouvelle danse ait lieu cet automne à Montréal et qu'on y retrouve six spectacles de danse-théâtre : *Chaleur*, de Fortier Danse-Création ; *Dance of Darkness* du Muketi Sha Dance ; *Kontakthof* du Tantztheater Wuppertal (chorégraphie de Pina Bausch) ; *Further and Further into Night* et *Silent Partners* par le Second Stride ; *Stella* de Jean-Pierre Perreault et *Blue Snake* de Desrosiers Dance Theatre. Six troupes, trois chorégraphes de formation québécoise. Sans parler des créations de Ginette Laurin et d'Édouard Lock que le programme ne classe pas en danse-théâtre à proprement parler ; mais ces danseurs/scénographes ont grandement contribué à l'éclatement des frontières entre la danse et le théâtre.

Nous sommes peut-être un peuple moins attaché qu'on ne le croit à nos vieilles institutions, qui nous apparaissent de plus en plus comme un héritage d'ailleurs aussi bien que

d'autrefois. Que les origines de la danse et du théâtre modernes se rattachent chez nous aux Automatistes signataires du *Refus global*, soit à des textes comme *la Danse et l'espoir* de Sullivan et *Bien-être* de Gauvreau publié précisément dans *Refus global*, n'est pas sans souligner l'appartenance de ce renouveau formel à la longue liste des libérations et projections qui, depuis 1948, sont inscrites au rôle.

Université du Québec à Montréal





Ma fin est un commencement

De la danse au théâtre : *Shangai.*

Mise en scène : Serge Ouaknine.

Photo : Gilles Saint-Pierre.

Du théâtre à la danse : *La la la Human Steps.*

Louise Lecavalier, Marc Béland.

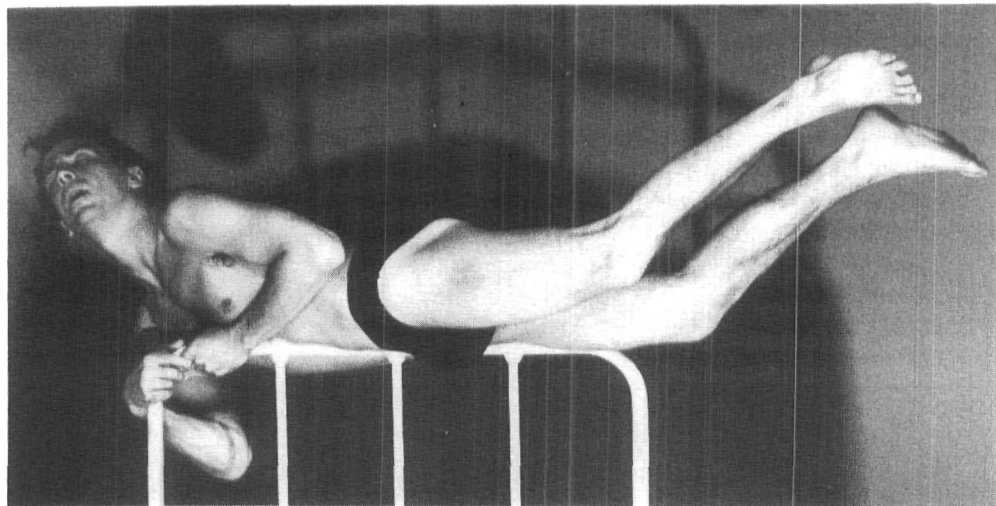
Photo : Édouard Lock.

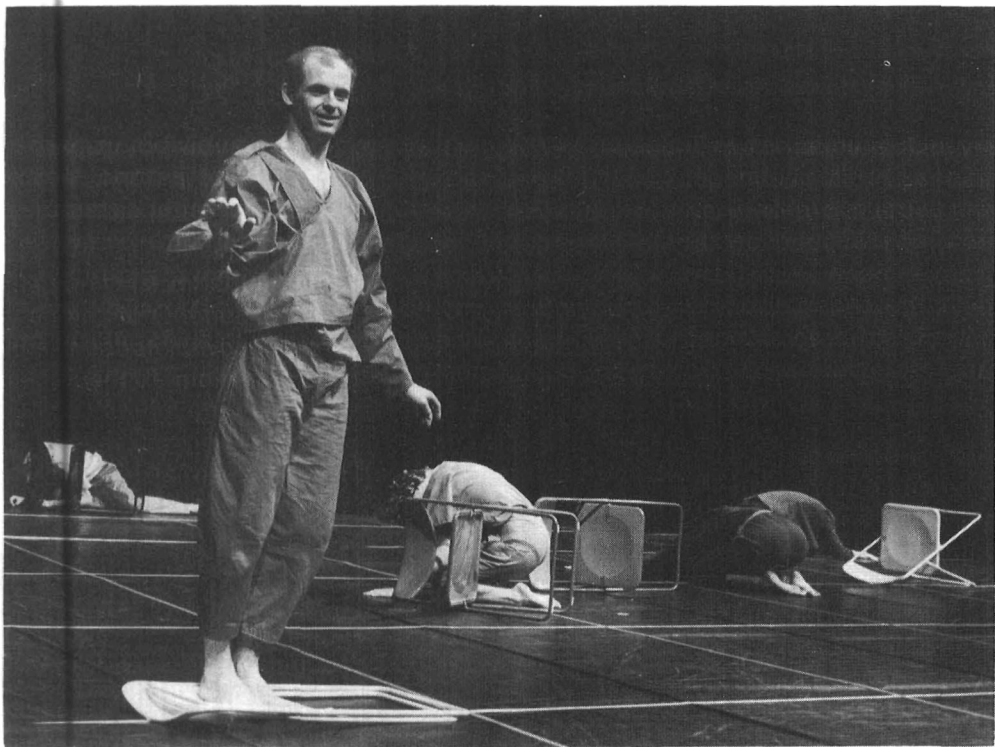




De la danse au mime : *Bad Weather.*
Robert Desrosiers et Claudia Moore.
Photo : Frank Richards.

Du mime au théâtre : *L'homme rouge.*
Carbone 14.
Photo : Yves Dubé.

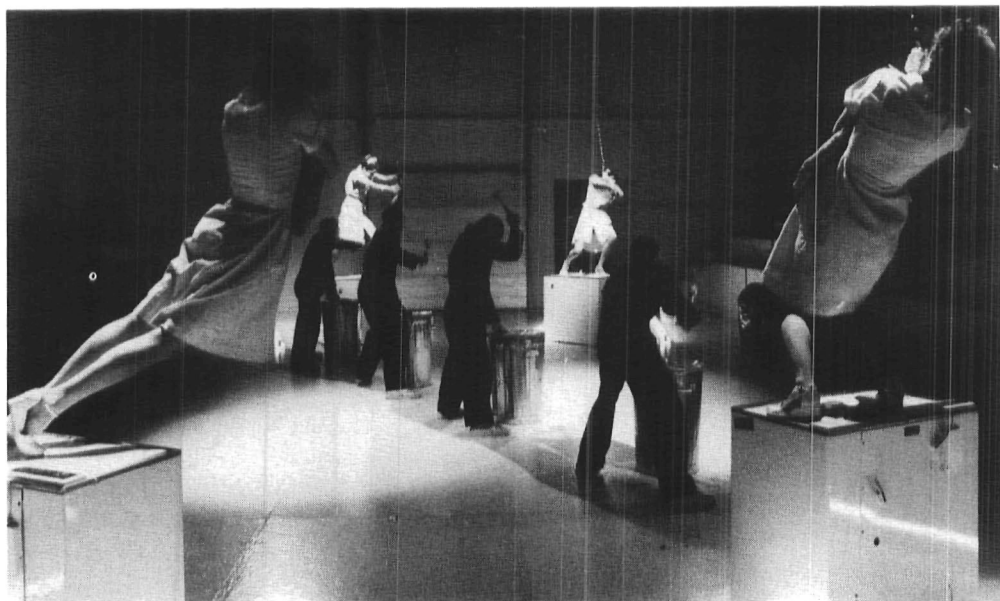




Du théâtre à la danse : *Non, Hall, tu ne m'auras pas.*
 Chorégraphie : Ernestine Époque.
 Photo : K. Ford.

De la danse au théâtre : *Théorème 1985.*
 Daniel Léveillé, Nathalie Gadouas.
 Photo : Robert Laliberté.



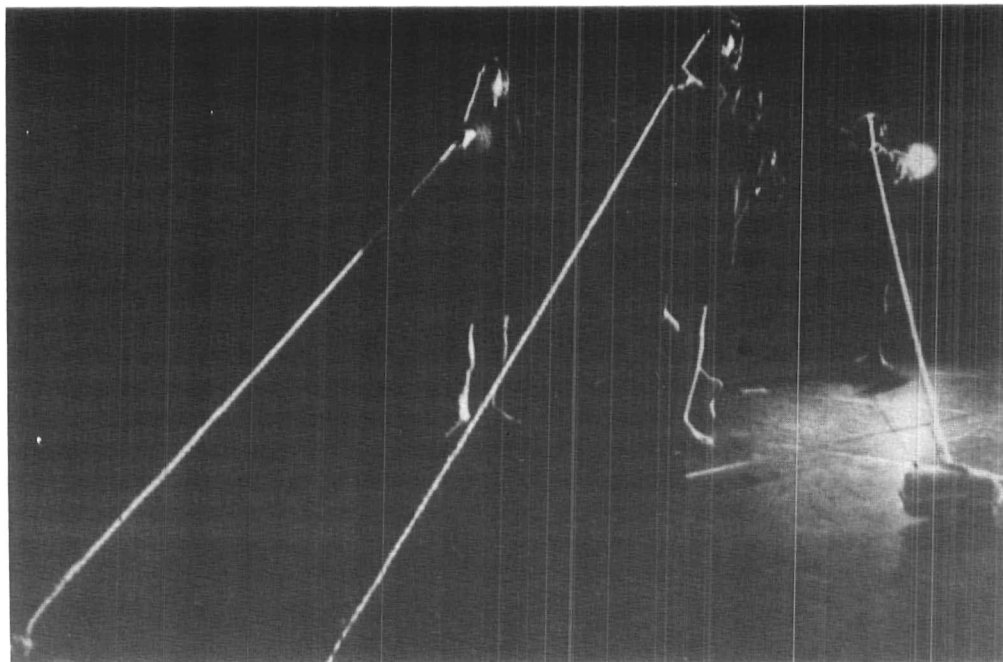


Pain blanc, Gilles Maheu.

Photo : Yves Dubé.

Fin, Choc. Paul-André Fortier.

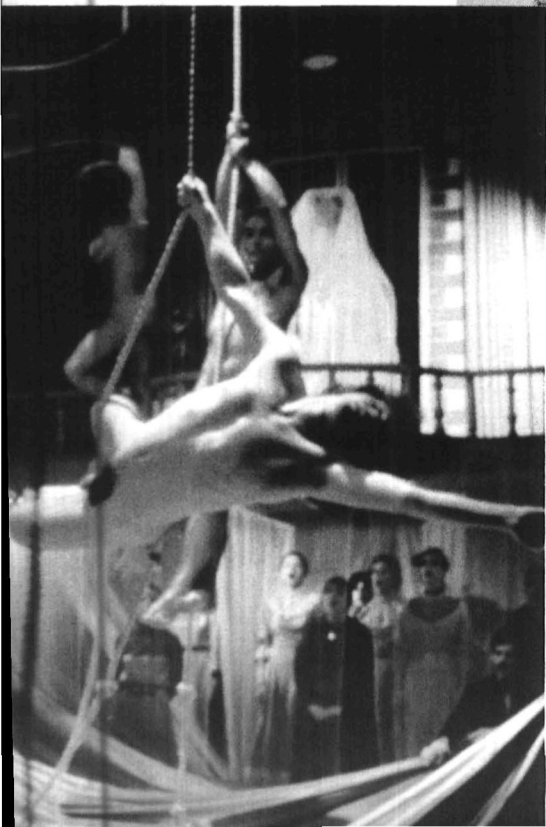
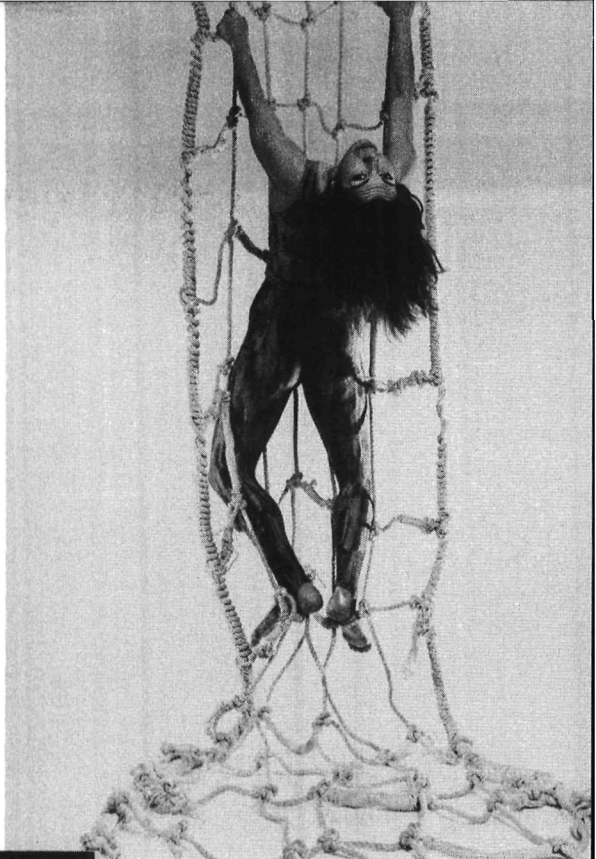
Photo : Robert Etcheverry.



cordages,
actants ?

Amazonie, Choc. Iro Tembech.

Photo : Frederic George.



Plein chant. Mise en scène :
Jacques Crête.
Théâtre de l'Eskabel.

Notes

- ¹ Cf. Wladimir Kryszynski, «Semiotic Modalities of the Body in Modern Theatre», *Poetics Today*, vol. 3, n° 3, 1981.
- ² Johannes H. Birringer, «Between Body and Language : Writing *the Damnation of Faustus*», *The Theatre Journal*, oct. 1984, pp. 341-342. Aussi Iro Tembeck, «The Choreographic Act: Discovery, Art or Craft», *Dance in Canada*, été 1985, p. 27.
- ³ «Le médiateur est d'abord lecteur, puis il dégage de son expérience de lecture une image du projet qu'il assume comme son propre projet et qu'il réalise comme l'écrivain avait réalisé le projet initial.» Robert Escarpit, *le Littéraire et le Social*, Paris, Flammarion, 1970, p. 31. Sur la fonction éditoriale, cf. *Id.*, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1968, p. 63.
- ⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 255.
- ⁵ J. H. Birringer, *op. cit.*, p. 335.
- ⁶ «Decroux prend, en fait, le contre-pied de la mimotechnique de Wague (le minimum de gestes correspond au maximum d'expression) et des conclusions auxquelles Séverin est arrivé dans *Mains et Masques*, après quarante ans d'expérience. Le «mime véritable» s'exprime par les mouvements du corps, dit Decroux, et il nomme sa technique le «mime corporel» [...]. Decroux ouvre un cours où il enseigne «l'art de ne pas faire de gestes et la manière de n'en pas faire» [...]. Barrault, qui le comprend bien, quitte Decroux le premier, pour un rôle de composition dans un film, *les Enfants du paradis*. Puis, au Théâtre de Marigny, Barrault est le Pierrot de *Baptiste*, dernière incarnation connue de Pierrot assassin d'un marchand d'habits. Marcel Marceau, un autre élève de Decroux, paraît en Arlequin, avec Barrault. Mais tandis que celui-ci demeure fidèle au théâtre, Marceau se consacre à la pantomime de style.» Tristan Rémy, «le Mime», in Guy Dumur, *Histoire des spectacles*, Paris, NRF, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p. 1516.
- ⁷ Les débuts de cet effondrement ne sont pas nécessairement récents. Par exemple, la fondation du Toronto Dance Theatre remonte à 1968, par des gens formés chez Martha Graham. Cf. Julian Officer, «The Growth of Dance in Canada», *Contemporary Canadian Theatre — New World Visions*, Toronto, Simon & Pierre, 1985, pp. 268-9.
- ⁸ Denis Marleau, «Trajet», *Jeu*, n° 32, 1984.3, pp. 73-74.
- ⁹ Mona Latif-Ghattas, «À la recherche du geste-image dans la mise en scène de *Veille* d'Anne-Marie Alonzo», *Pratiques théâtrales*, automne 1981, n° 13, pp. 27-31. Cf. aussi Michel Laporte, «*Médée* par le Kaléidoscope», *ibid.*, nos 14-15, hiver-printemps 1982, pp. 32-36.
- ¹⁰ Dans l'introduction d'une table ronde par ailleurs très intéressante, Paul Lefebvre met une sourdine à «l'idée d'hybride appliquée un peu cavalièrement». Paul Lefebvre, «Des spectacles qui nous viennent du corps : la Danse-théâtre au Québec — Liminaire», *Jeu*, n° 32, p. 40.
- ¹¹ T. Rémy, *op. cit.*, p. 1511. Voir également de T. Rémy, *Entrées clownesques*, Paris, l'Arche, 1962, pp. 7-33.
- ¹² «Il n'y eut [...] similitude d'expression et de moyens entre la comédie italienne et la pantomime muette qu'au début du séjour des acteurs italiens à la cour de Charles IX.» *Id.*, *ibid.*, pp. 1495-6.

- ¹³ In Lucien Dubech, *Histoire générale illustrée du théâtre*, Paris, Librairie de France, 1933, p. 158.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 2.
- ¹⁵ Jacques Morel, « le Théâtre français », in G. Dumur, *op. cit.*, p. 773.
- ¹⁶ Pierre Berthiaume, « Lesage et le spectacle forain », *Études françaises*, avril 1979, 15.1-2, p. 126.
- ¹⁷ Bronislaw Horowicz, « Naissance et évolution de l'opéra », in G. Dumur, *op. cit.*, pp. 815-6.
- ¹⁸ Léon Moussinac, *le Théâtre, Des origines à nos jours*, Paris, Amiot-Dumont, 1957, p. 246.
- ¹⁹ On tentera en vain, par le décret du 7 août 1757, d'interdire les ballets à la Comédie-Française. Une « grève » de cette puissante corporation fait abroger l'article en quelques jours. Cf. L. Dubech, *op. cit.*, pp. 162-3.
- ²⁰ B. Horowicz, *op. cit.*, p. 829.
- ²¹ Cf. William Weiss, « Mime et danse : diachronie et ontogénèse », *Études françaises*, 15.1-2, p. 43.
- ²² Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965, p. 376.
- ²³ M.-A. Allevy, « le Théâtre français », in G. Dumur, *op. cit.*, pp. 910-1.
- ²⁴ Cf. W. Weiss, « Mime et théâtre parlant — apport technique ou coexistence esthétique », *la Grande Réplique*, vol. 2, n° 3, mai 1979, pp. 39-41.
- ²⁵ Rapporté par Paul Lefebvre et Denis Marleau, « Cet enfant incestueux, Table-ronde sur la danse-théâtre », *Jeu*, n° 32, p. 52. Voir aussi « Entretien avec André Fortin d'Omnibus », propos recueillis par Danièle Salvail, *Prétexte*, n° 8, 1984, p. 16.
- ²⁶ Cf. P. Lefebvre et D. Marleau, *op. cit.*, p. 63.
- ²⁷ Charles Baudelaire, « la Modernité », ch. iv de « la Peinture de la vie moderne », *le Figaro*, 26 nov.-3 déc. 1863; rééd. in *Œuvres complètes*, Paris, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.
- ²⁸ T. Edmond Hamel, *Cours d'éloquence parlée — D'après Delsarte*, Québec, Imprimerie de la compagnie de l'Événement, 1906. Le préfacier souligne que l'auteur fut disciple de Delsarte de 1854 à 1858 (p. vii).
- ²⁹ Cf. P. Lefebvre et D. Marleau, *op. cit.*, p. 54.
- ³⁰ Raymond Bernatchez, « Dès cet automne — Audacieuse relance du TNM », *la Presse*, 28 août 1985, p. B-1.
- ³¹ Cf. Paul Bouissac, « le Cirque : opérations et opérateurs sémiotiques », *Études françaises*, 15.1/2, pp. 57-78. Cf. aussi Angelo Maria Ripellino, « Maïakovski et le cirque » in *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, Paris, l'Arche, 1965, pp. 253-268. Sans compter de nombreuses œuvres dans le genre de *la Boule de verre*, *le Casseur d'assiettes* ou *Histoire de cirque* d'Armand Salacrou, in *Théâtre I*, Paris, NRF, 1977; *Auguste Auguste, auguste*, de Pavel Kohout, etc. Voir également *Du cirque au théâtre*, textes réunis et présentés par C.A. Chevrel, Lausanne, L'âge d'homme, 1983, 239p.
- ³² André Frank, « Rencontres avec Antonin Artaud et Jean-Louis Barrault », in *Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault*, Paris, Bordas, 1952, pp. 76 et 60.
- ³³ Cf. P. Lefebvre et D. Marleau, *op. cit.*, pp. 52-53.
- ³⁴ Aline Gélinas, « Callas — de l'Allemagne — Spectacle du Ballet-théâtre de Brême », *Jeu*, n° 31, 1984.2, p. 138, n. 1.

³⁵ *Ibid.*, pp. 137-8. Cf. Iro Tembeck, «New Dance in Quebec», *Dance in Canada*, n° 40, été 1984. La danse-théâtre n'est qu'une version de la nouvelle danse.

³⁶ Marcel Valois, *Figures de danse*, Montréal, Variétés, 1943, p. 167.